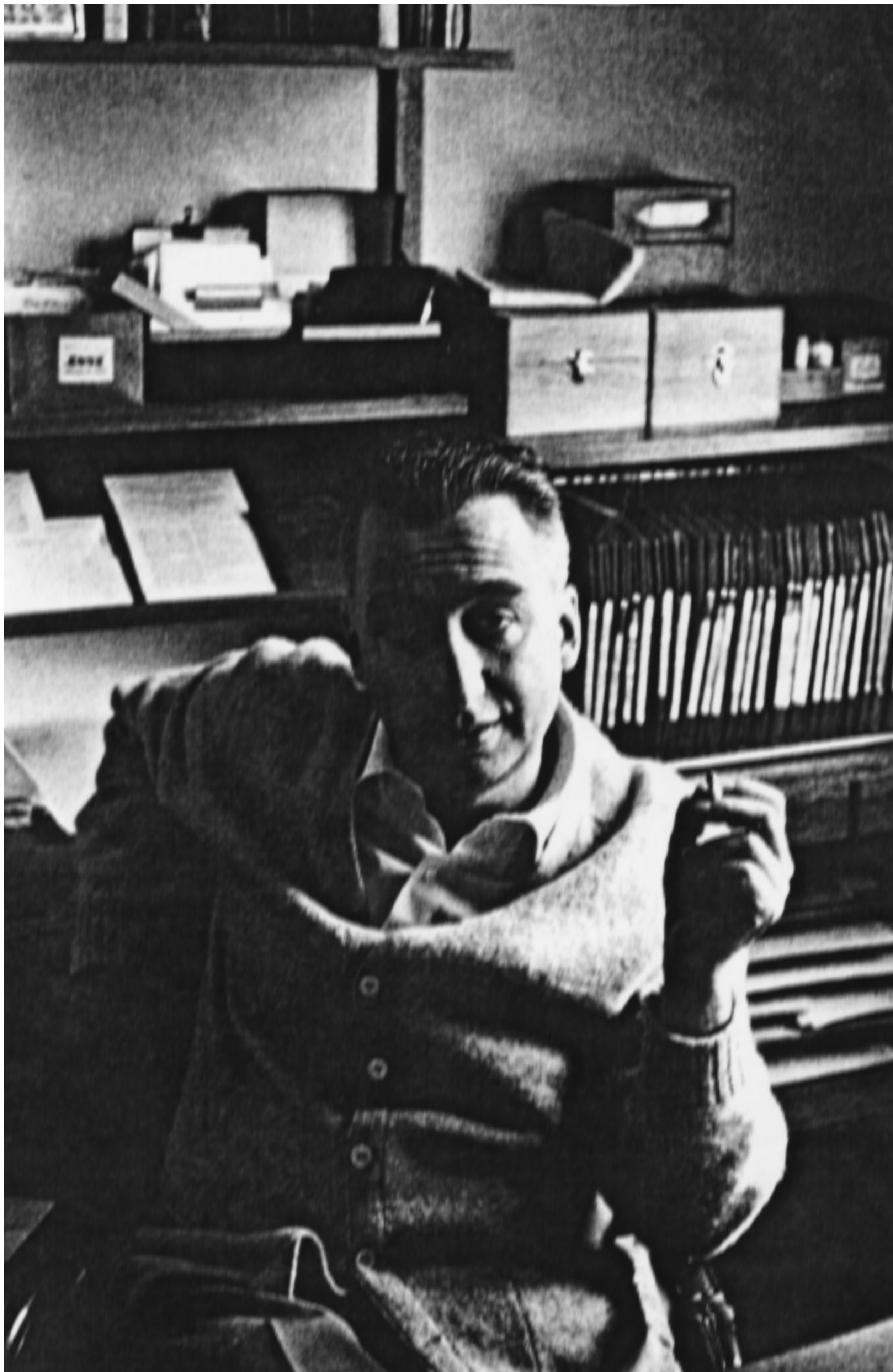
SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12
AÑO VI Nº 316
23 • 11 • 2003

RADAR libros



La necesidad o el deseo

En *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*, el primer curso que dictó en el Collège de France, Roland Barthes examina las formas posibles y deseables de la vida en comunidad. La versión en español (al cuidado de Beatriz Sarlo) acaba de ser distribuida por Siglo XXI. A continuación, *Radarlibros* reproduce fragmentos del prólogo escrito por Alan Pauls.

POR ALAN PAULS

El problema de la atopía, como el de todo valor barthesiano, es un problema orgánico: se degrada. Nacido de una voluntad compulsiva de diferenciación, suerte de desvío o de desaire gozoso, tiene un primer momento exaltado, de deslumbramiento eurístico, donde el camino nuevo que abre (lo neutro, la "escritura blanca", el vacío, la ausencia de imago, la discreción, la delicadeza) brilla y eclipsa con su brillo a la vieja pareja de opciones que parecía limitar un segundo atrás todo el horizonte. Pero una vez que se aparta del paradigma que ha burlado, a medida que se aleja y cobra autonomía y respira, soberano, en la órbita que ha creado, ese valor nuevo parece temblar y desconcertarse, como perdido, y termina girando en redondo, opacado de algún modo por su propio brillo, estéril y anémico, como si descubriera entonces que sus posibilidades de vida son proporcionales al grado de proximidad que mantiene con el paradigma que se proponía desbaratar. Esa degradación –esa entropía que afecta a todo valor– es precisamente lo que narran las *Noches de París*: cómo la atopía, por ejemplo (valor "bueno" porque produce diferencia, y por lo tanto poder), se debilita y degenera en una posición depresiva, luctuosa, de pura impotencia (en un disvalor).

Hay que pasar, pues, a otra cosa; no a otro valor sino a otro plano, otra dimensión de la reflexión; ajustar todavía más el nudo que enlaza lo erótico y lo teórico, y pasar de la atopía a la utopía. Ése es el programa con el que Barthes entra al Collège de France, el que expone en la *Lección* que pronuncia el 7 de enero de 1977, al asumir la cátedra de Semiología Literaria especialmente creada para él, y el que desplegará ese año en sus primeros dos cursos, que esta edición de siglo XXI da a conocer por primera vez en castellano: *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos* (el curso de los miércoles, que se prolonga durante cinco meses y es animado exclusivamente por Barthes) y *¿Qué es sostener un discurso? Investigación sobre la palabra invertida* (un seminario semanal en el que Barthes alterna su participación con intervenciones periódicas de profesores invitados). Por primera vez en su larga carrera en la enseñanza, Barthes, para bautizar un curso, elige un título –"Cómo vivir juntos"– en el que la invitación a investigar aparece teñida de un voluntarismo, una fe, incluso una necesidad, que no desentonarían en la portada de un manual de autoayuda. La



misma necesidad que vibra, aunque más disimulada, en el título del seminario, donde la pregunta "¿qué es sostener un discurso?" implica una inquietud mucho más utópica que descriptiva: ¿cómo sostener un discurso que no aspire a capturar al otro? En otras palabras: ¿cómo hablar sin ejercer la función-poder que pone en marcha todo lenguaje?

Toda una vida monitoreando los signos del mundo, clasificándolos, desmontándolos, devolviéndoles el espesor, la artificiosidad, incluso el arte que se empeñan en hacer pasar por naturales, y Barthes, que ya tiene 62 años, estrena su cátedra en el Collège de France comprometiéndose con una sola misión: imaginar. "Soñar en voz alta una investigación", como dice en la *Lección* para resumir sus designios pedagógicos. Y aunque ya había ensayado una fórmula parecida en la Escuela Práctica de Altos Estudios (el seminario sobre "El discurso amoroso" de 1974-1976, la matriz de la que nacieron los *Fragmentos*), Barthes no parece concebir espacio más adecuado, más diseñado para su proyecto que el Collège de France, "un lugar del que se puede decir, con todo rigor, que está fuera del poder", donde el profesor "no tiene otra actividad que la de investigar y hablar (...) fuera de toda sanción institucional", y donde la enseñanza no es refrendada por ley alguna que no sea la de "la fidelidad de sus destinatarios". Despunta 1977 y todo en Barthes parece marcado por el signo de la utopía: la institución a la que accede (donde se combinan prestigio y extraterritorialidad, y parecen suspenderse las coerciones clásicas de los grandes aparatos pedagógicos), el proyecto que tiene entremanos (seguir los rastros de una ciencia incierta: una semiología pasional, capaz de desplegar y estudiar el modo en que los afectos –deseos, temores, intimidaciones, avances, etc.– trabajan la lengua y el discurso), los protocolos con que piensa sostenerlo (la pluralidad sin jerarquías, el montaje sin relato, la simulación, el *excursus*, la deriva: en suma, la ficción como método) y, por supuesto, los objetos que especula con abordar: en el caso de *Cómo vivir juntos*, la idea –el ideal– de una comunidad humana idiorrítmica, estructurada sobre un delicado juego de distancias y proximidades, reglas y libertades, comunicación y discreción, deseos y abstinencias, sin causas ni fines exteriores que la justifiquen, sólo regida por un sueño: el bien vivir; en el caso de *Qué es sostener un discurso* (que encadena con *Las intimidaciones del lenguaje*, el seminario que Barthes había dictado en 1976 en la Escuela de Altos Estudios), la idea de desactivar, en el lenguaje, todas las fuerzas que lo transforman en un dispositivo de sujeción, una máquina dogmática, para después soñar, quizás, con una lengua nueva, adánica, capaz de sustituir toda voluntad de opresión por una sobriedad abstinente, voluptuosa, musical.

Queda poco de la disciplina semiológica en estos dos cursos de 1977. Algunos restos más o menos reconocibles sobreviven en el seminario, que los usa –más bien los exhuma, dado el subsuelo remoto del que todavía arrastran las huellas– para describir en términos técnicos las operaciones discursivas del querer capturar en un ejemplo concreto, un monólogo del Barón de Charlus de *En busca del tiempo perdido*. Pero es la zona más mortecina y burocrática de la experiencia: al revés de lo que hace en *Cómo vivir juntos*, Barthes "retoriza" el problema, desdeña la dimensión imaginaria que encierra y termina sofocando sus ramificaciones; y ésa es sin duda la única zona que parece hacer juego con una cátedra de "Semiología literaria", nombre que Barthes confesó haber elegido con el solo propósito de forzar, para una disciplina que él mismo, mientras la estudiaba, había contribuido a fundar, el reconocimiento oficial que le negaban las instituciones superiores de enseñanza. Pero si la versión de la semiología que insinuaba en la *Lección* (la "semiotropía", que "trata y, de ser necesario, imita –al signo– como a un espectáculo imaginario") no hubiera alcanzado para corromper los modelos conocidos de la disciplina, la versión que pone en marcha en *Cómo vivir juntos* directamente los vuelve irreconocibles, en un movimiento último de abjuración epistemológica cuyo camino ya había abierto el seminario sobre el discurso amoroso. Barthes renuncia definitivamente al signo, a la garantía de homogeneidad que el signo y su ciencia le proporcionan, incluso a las fuerzas que, como la literatura, trabajándolo desde adentro, le hacen trampa, lo actúan o lo parodian, y pone en su lugar dos cosas: una materia difusa, de contornos irregulares, tramada de elementos, escenas y acontecimientos heterogéneos –la materia intersubjetiva–, y el gran espacio donde esa materia se encarna y se dramatiza: el teatro de lo Imaginario. (El teatro es sólo uno de los amores barthesianos del pasado que los cursos del Collège de France hacen volver, pero no es el menos importante; el teatro, cuya causa Barthes abrazó en los años cincuenta de la mano de Brecht, vuelve ahora como antídoto teórico, para distanciar a Barthes del aparato clásico de la lingüística y la semiología: "Se podría pensar, por otro lado, si no es el 'teatro' como categoría general del sujeto el que subvierte fundamentalmente la gran dicotomía saussureana –lengua/habla–", dice en el seminario.) Es allí –y no en el lenguaje, ni en la literatura, ni en el Texto– donde Barthes se propone ahora rastrear los chispazos de la utopía. La misión del semiótropo no es leer signos, ni descifrar códigos, ni siquiera poner al desnudo el funcionamiento del sentido; es concebir, proyectar, poner en escena horizontes de existencia. El semiótropo no es un hermeneuta; es un diseñador de ficciones morales (la comunidad idiorrítmica, el lenguaje que se abstiene de sojuzgar). Es como si Barthes, emigrando de la órbita del signo a la de la utopía, abandonara el terreno de superficies en el que estaba acostumbrado a moverse y accediera a un espacio tridimensional, un teatro en el que el Texto –objeto "bueno" por excelencia– pierde la forma de lo escrito y alcanza su grado máximo de rareza cuando se corporiza. "Hay textos que no son productos sino prácticas; se puede incluso decir que el texto glorioso será algún día una práctica absolutamente pura." El campo de esa práctica pura será, pues, la existencia misma; su primera "obra", el Vivir Juntos; su corpus, según lo desmenuza en la *Lección*, "los relatos, las imágenes, los retratos, las expresiones, los idiolectos, las pasiones, las estructuras que juegan a la vez con una apariencia de verosimilitud y una incertidumbre de verdad"; es decir: todas las formaciones de lo Imaginario que antes, eclipsadas por el despotismo simbólico, sólo tenían derecho a alienar, ilusionar, consolar. La migración barthesiana es múltiple y simultánea: va del signo al teatro, del código a la intersubjetividad y de la lógica del sentido a la de la existencia, pero también va del goce al placer, del hermetismo como valor subversivo a una cierta ética de la legibilidad, de la asocialidad perversa a la comunión regulada, de la voluntad atópica al deseo de fabular un lugar posible. (El sujeto atópico era histérico: esquivaba los casilleros del tablero para complacerse con su propia, socrática originalidad; para el utópico, en cambio, sólo las relaciones pueden ser originales –y el axioma vale tanto para el utópico enamorado como para el fabulador de ficciones teóricas.) Cansado de pensar cómo "salirse de", Barthes piensa ahora cómo sería el espacio que le gustaría habitar.

Una sociedad deseable: no es la primera vez que se pone a alucinar esa quimera escandalosa, uno de cuyos modelos –el primero, en términos biográficos– es el sanatorio. Tuberculoso, Barthes pasó bajo la Ocupación una larga temporada en el sanatorio de Saint-Hilaire-du-Touvet, donde aprendió los placeres –ocio, libertad, autarquía– de una vida protegida por el aislamiento y escandida por los ritmos y los cuidados de la institución médica. El segundo modelo viene directamente de los archivos del socialismo utópico: es el falansterio de Fourier, suerte de comuna cerrada, basada en la combinación y circulación organizada de placeres y pasiones, que en el *Sade, Fourier, Loyola* (1971) hacía juego con el confinamiento orgiástico programado por el convento sadiano. El tercer antecedente es pedagógico: es el seminario, asamblea pequeña y selecta –"no por afán de intimidad sino de complejidad"– que reemplaza "la geometría grosera de los grandes cursos públicos" por "una topología sutil de las relaciones corporales", y articula deseo y saber en una misma lógica que Platón llamaba filosófica y Barthes, novelesca. "La famosa relación de enseñanza", escribe en "En el seminario", un ensayo de 1974, "no es la relación entre el que enseña y el enseñado, es la relación de los enseñados entre ellos. El espacio del seminario no es edípico, es falansteriano, es decir, en un sentido, novelesco (...); es simplemente el espacio de circulación de los deseos sutiles, de los deseos móviles; es, en el artificio mismo de una socialidad cuya opacidad quedaría milagrosamente extenuada, el enmarañamiento de las relaciones amorosas".

Como en todo regreso, hay mucha nostalgia en *Cómo vivir juntos*. La misma nostalgia, también, que envuelve muchas de las elecciones de objeto que Barthes hace en los últimos años de su vida: temas desacreditados, problemas fuera de agenda, autores olvidados, artes en desuso, estilos ya sin público, referencias mustias.

Y hay por fin un último modelo, que comparte algo con todos los demás y parece purificarlos: la sociedad de amigos. "Llegado a este momento de mi vida, al término de un coloquio del que fui el pretexto –dice Barthes al clausurar el encuentro de Cerisy-la-Salle–, diré que tengo la impresión, la sensación y casi la certeza de haber logrado más mis amigos que mi obra." La constatación de esa evidencia –y la teoría un poco balbuceada de la amistad como ecosistema utópico– está en "Los amigos", el texto que François Wahl, que conocía y quería bien a Barthes, le dedica dos años después de su muerte. Como epígrafe de su evocación, Wahl cita el haiku de Bonsan que Barthes copió a modo de dedicatoria en un ejemplar de *El imperio de los signos*: "Es de noche, en otoño. Pienso sólo en los amigos". Según Wahl, Barthes siempre decía así, los amigos, en plural, nombrando de ese modo una suerte de tejido o red benevolente, una serie de lugares que le garantizaban afecto, amparo, fidelidad, pero sobre todo algo que le era cada vez más imperio-

Cómo vivir juntos examina la idea –el ideal– de una comunidad humana idiorrítmica, estructurada sobre un delicado juego de distancias y proximidades, reglas y libertades, comunicación y discreción, deseos y abstinencias, sin causas ni fines exteriores que la justifiquen, sólo regida por un sueño: el bien vivir.

so: la ausencia de agresividad. Institución esencialmente negativa, la sociedad de amigos es modesta y se define por todo lo que deja afuera; es el grupo sin la presión, la reciprocidad sin el chantaje, el reconocimiento sin la imagen, el amor sin la histeria, la multiplicidad sin la perversión: "Un plural sin igualdad, sin indiferencia". Wahl dice que el goce en Barthes sólo era consustancial a dos prácticas: el sexo y la escritura. La amistad no participaba de esas intensidades; la amistad era el placer: el placer sin el miedo.

Todas esas formas de socialidad doméstica (el sanatorio, el falansterio, el seminario, la red de amigos) aparecen citadas y comentadas en *Cómo vivir juntos*, aunque sólo a título de precursoras, declinaciones parciales del verdadero modelo histórico que Barthes adopta para "soñar en voz alta", en el teatro del Collège de France, su utopía comunitaria: los conventos cristianos del Monte Atos (siglo X), fundadores de la primera cultura occidental de convivencia idiorrítmica, cuyos monjes tenían permiso para seguir cada uno su ritmo particular dentro del contexto común de la vida monástica. (En "Los amigos", Wahl recuerda que algunos alumnos de Barthes compartían un departamento en el barrio XIII de París, y que Barthes empezó a pensar en el Vivir Juntos –y en el modelo del Monte Atos– cuando descubrió los problemas de convivencia que los afligían.) ¿Qué hay en ese avatar del linaje institucional cristiano que pueda fascinar al semiótropo? Algo clave: el eco con que la historia responde a uno de sus desvelos más personales, el "fantasma de vida, de régimen, de dieta" que desencadenó su investigación: ¿es posible vivir solo y con otros; vivir en una "soledad con interrupciones reguladas"; vivir la "paradoja, la contradicción, la aporía de una puesta en común de las distancias"?

En el Monte Atos, pues, Barthes encuentra lo que se añora de toda utopía: la posibilidad de una reconciliación. La comunidad idiorrítmica delira un modo de vida en el que los sujetos, para vivir, no estén obligados a sacrificar nada: un tipo de agrupamiento fundado no en las necesidades –que igualan a los sujetos– sino en las diferencias –que los singularizan–; una comunidad cuya economía no descanse en la carencia sino en el lujo subjetivo, y donde el matiz, la sutileza, la inclinación –todos esos casi, esos apenas, esos un poco, modulaciones tenues y aproximativas de las que Barthes soñaba que se ocuparía alguna vez la verdadera ciencia: la ciencia de los grados– no sean privilegios azarosos, presentes o no, según las cualidades de sus miembros, sino la ley de todo el conjunto y el horizonte de su devenir. Obra maestra antigua de un género "nuevo" –la "estética de la existencia", a la que Barthes empieza a entregarse casi al mismo tiempo que Michel Foucault, principal promotor de su ingreso al Collège de France–, el modelo de la idiorritmia monástica, con su tolerancia, su democracia aristocrática y sus reglamentaciones discretas pero cuidadosas, tiene todo para reconfortar al Barthes enfermo de atopía. Pero antes que nada cumple dos condiciones: la primera es que, como la sociedad de amigos, parece estar libre de toda forma de contradicción (y por lo tanto de violencia); la segunda, quizás la más importante, es que esa inmunidad vital, la comunidad idiorrítmica la conquista de la manera más barthesiana posible: no combatiendo la contradicción (lo que no haría más que reintroducirla en una lógica guerrera) sino, al modo zen, que es también el modo griego, poniéndola a distancia, entre paréntesis, suspendiéndola en una "cotidianidad sin acontecimientos", suerte de insipidez hospitalaria capaz de acoger sin conflicto las singularidades más descabelladas. Suspendida la contradicción, esa partera monstruosa, todo lo que nacía de ella (que para Barthes es, en Occidente, prácticamente todo: el sentido, el deseo, el movimiento de las cosas) puede nacer de otro modo –de la diferencia, el roce, el vaivén, la alternancia, la incertidumbre–, y la vida, por fin, ser un bello idilio polimorfo.

Sólo que para tropezar con su pequeño tesoro utópico, a Barthes no le ha quedado más remedio que excluirse de la moda. Ha tenido que retroceder en el tiempo, aterrizar en el siglo X y despertar algunas olvidadas tradiciones del cristianismo (eremitas, anacoretas, cenobitismo, reglas conventuales, etc.), y desde allí, desde el cuartel general del régimen de existencia atónita, se ha dejado seducir por las músicas de la antigüedad (Sócrates, la amistad como modo de existencia filosófica, la doctrina de la ascesis) para imaginar un modo de vida ideal. ("Idiorritmia", la palabra que pone en marcha su fantasma del Vivir Juntos, Barthes la encuentra al pasar, como por casualidad, en una "lectura gratuita" sobre la vida cotidiana en la Grecia antigua, *L'été grec*, de Jacques Lacarrière.) Así, la utopía que fabula *Cómo vivir juntos* es una utopía regresiva: ese "nuevo mundo feliz" cuyas maquetas ("simulaciones") Barthes arma y desarma ante sus estudiantes brilla sólo en el pasado, en una región particular del pasado: la antigüedad greco-cristiana y sus "doctrinas de vida" (la misma, por otra parte, en la que se interna Foucault después de publicar *La voluntad de saber* (1976), el primer tomo de la Historia de la sexualidad, y que no tardará en trastornar todas las premisas conceptuales de su investigación).

Como en todo regreso, hay mucha nostalgia en *Cómo vivir juntos*. Es tal vez la misma nostalgia voluptuosa que se filtra en el texto de *Noches de París*, cuando Barthes, después de forcejear en la cama con el libro del novelista de vanguardia que acaban de encajarle, acepta por fin refugiarse en Chateaubriand; o la que irradia en el *Barthes por Barthes* cuando describe la existencia "pasada de moda" que suele llevar –él, Barthes, paradigma de la modernidad intelectual francesa– "fuera del libro": "Cuando estaba enamorado (tanto por la manera como por el hecho mismo), estaba fuera de moda; cuando amaba a su madre (¡qué no habría sido si hubiese conocido bien a su padre y por desgracia lo hubiese amado!), estaba fuera de moda; cuando se sentía demócrata, estaba fuera de moda, etcétera". Y es la misma nostalgia, también, que envuelve muchas de las elecciones de objeto que Barthes hace en los últimos años de su vida: temas desacreditados, problemas fuera de agenda, autores olvidados, artes en desuso, estilos ya sin público, referencias mustias... Es la nostalgia, y la compulsión a contradecir la moda, típicas de la joven burguesa que reconoce que es: "En plenos disturbios políticos –escribe en el *Barthes por Barthes*–, él toca el piano, pinta acuarelas: todas las falsas ocupaciones de una joven burguesa del siglo XIX."

¿Cómo interpretar esas fugas hacia pasados marchitos y descoloridos, tan difíciles de conciliar, a primera vista, con la imagen de pertinencia que Barthes ostenta en el paisaje intelectual de los años setenta? "Siempre esta idea –escribe en *Noches de París*, alarmado por la fruición con que deja de lado las lecturas obligatorias y busca asilo en Chateaubriand–, ¿y si los Modernos estuvieran equivocados? ¿Si no tuvieran talento?" ¿El *spleen* de la vejez? Es posible. ¿Por qué no pensar que también los Modernos se fastidian, se aburren, se cansan, cuando la Modernidad sedimenta y pasa a ser un nuevo sentido común, un discurso-ventosa más? En Barthes, en todo caso, esos raptos de intolerancia hacia el presente son síntomas sistemáticos; aparecen desde el principio (*Michelet* es el primero) y se repiten con regularidad (Balzac en *S/Z*, Loyola como alter ego paródico de Sade en *Sade, Fourier, Loyola*, Pierre Loti, etc.), escandiendo con súbitos *links* a pasados demodés una práctica de escritura y de enseñanza signada por una actualidad abrumadora. (El signo es tanabrumador que Foucault, en el informe previo que eleva a las autoridades del Collège de France para que evalúen el perfil de Barthes, se hace eco del principal reparo que ronda al candidato –Barthes sería demasiado "mundano" para una institución tan venerable– y escribe: "Agregaré que la audiencia –de Barthes– bien puede deberse, como se dice, a un fenómeno de moda. Pero ¿a qué historiador le haremos creer que una moda, un entusiasmo, una admiración o incluso las exageraciones no traicionan, en un momento dado, la existencia de un foco fecundo en una cultura? Esas voces, esas pocas voces que oímos y escuchamos actualmente un poco más allá de la universidad, ¿creen ustedes que no forman parte de nuestra historia actual y que no deben formar parte de las nuestras?")

Distancia

POR ROLAND BARTHES

El Vivir-Juntos, sobre todo idiorrítmico, entraña una ética (o una física) de la distancia entre los sujetos que cohabitan. Es un problema temible –sin duda el problema fundamental del Vivir-Juntos y, por ende, de este curso–. Sólo aprehendemos este problema por destellos, temas parciales, indirectos. Planteo aquí, brevemente, una forma de este problema (pero no su solución): la distancia de los cuerpos (en el Vivir– Juntos).

El problema puede enunciarse bajo la forma de una aporía, y esta aporía es una cadena:

1. El cuerpo de los otros –del otro– me perturba. Deseo, experimento la energía y la falta de deseo, entro en la táctica agotadora del deseo.

2. De esa perturbación, puedo inducir, fantasmar un estado que la haga desaparecer: la *hesychía* (tranquilidad, paz): la paz del deseo, la vacancia no dolorosa, la ecuanimidad.

3. Decreto entonces reglas para llegar a la *hesychía*. Estas reglas son en general de distancia respecto de otros cuerpos, desencadenantes de deseo.

4. Pero al matar el deseo del otro, de los otros, mato el deseo de vivir. Si el cuerpo del otro no me perturba o si jamás puedo tocar al otro, ¿para qué vivir? La aporía está cerrada.

Evidentemente, en el sistema monástico cristiano, el sujeto se detiene en el Nº 3 (reglas de distancia). Rompe la cadena en el momento oportuno, mediante el *Telos* propiamente religioso: el deseo de perfección. Cambia de deseo, se conecta con otro deseo. Si no desvía su deseo, cae en acedia: es decir, muy exactamente, entre dos deseos. De allí, el rigor minucioso de las reglas monásticas referidas a la distancia de los cuerpos.



Felices los niños

UN LIBRO PARA NIÑOS BASADO EN UN CRIMEN REAL
Chloe Hooper

Traducción de Cecilia Ceriani
y Txaro Santoro
Anagrama
Barcelona, 2003
268 págs.

POR SERGIO DI NUCCI

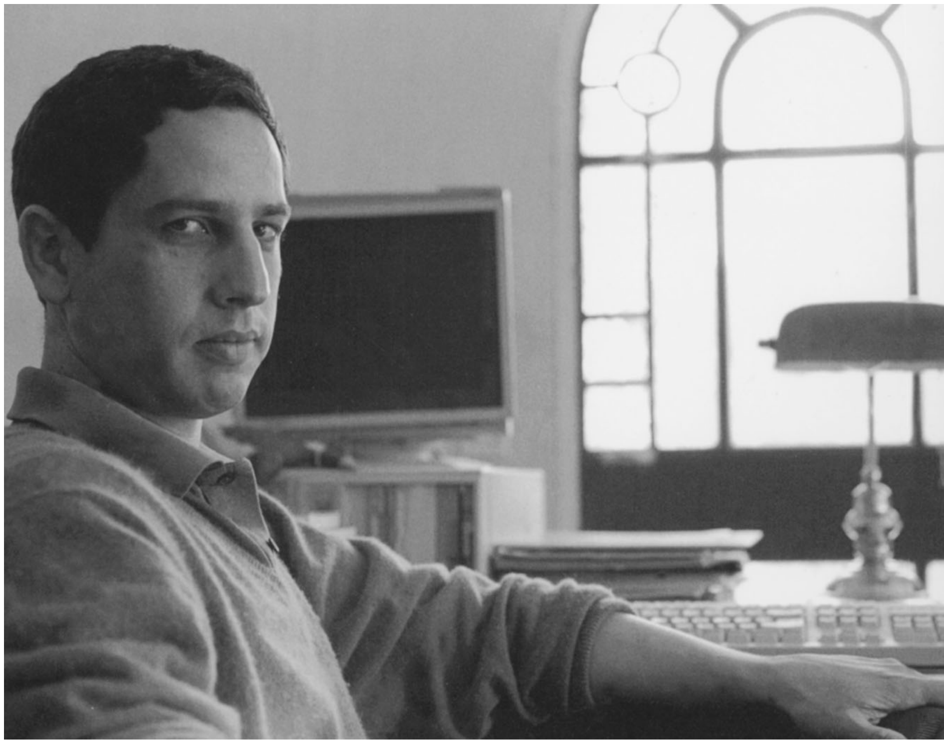
Después de los atentados a las Torres Gemelas, la globalifóbica canadiense Naomi Klein (de quien hoy cuesta entender por qué a un libro suyo se lo comparó con *El Capital*), comentó en tono didáctico no exento de orgullo: “Hace apenas unos días, en un programa infantil de TV norteamericana, los niños me preguntaron qué les había hecho Estados Unidos a los musulmanes”. El mismo tono, la misma confianza en la sabiduría incontaminada de los chicos (y como colorario, el mismo desprecio por el mundo adulto y sus miradas rencorosas y sometidas), recorre la primera novela de la australiana Chloe Hooper, *Un libro para niños basado en un crimen real*.

La protagonista de la novela es Kate Byrne. Esta posadolescente abandona la casa de sus padres, se convierte en maestra de escuela primaria en la isla de Tasmania y tiene éxito en enredarse con un varón casado, que resulta ser el padre de uno de sus alumnos, por cierto el más despierto y sexuado. Ahora Kate es toda una mujer. Y Lucien Marne, porque éste es el nombre del pequeño alumno, comienza a inquietarla con dibujos que parecen seguir los trazos de un psicópata. Luego se entenderá: la madre de Lucien se había hecho famosa al publicar el relato de un asesinato verídico, y las familias siempre comparten los detalles de un crimen. A medida que avanza el romance clandestino, Kate sufre una serie de atentados mínimos. Al parecer, son provocados por la celosa madre de Lucien, en un crescendo que amenaza con desbarrancarse por los mismos acantilados donde transcurren los episodios.

Los críticos celebraron de esta novela la equidistancia que su autora buscó mantener respecto del thriller erótico, de la novela de aprendizaje y del cuento infantil. También, la audacia de someter a los lectores de una novela casi policial, oscura, dura, realista, al escándalo de aceptar la voluntaria suspensión de la incredulidad y leer fragmentos en los que hablan, literalmente, animalitos silvestres.

Sin embargo, el ímpetu rebelde y provocador que singulariza la primera parte del libro se disuelve en una suave ética normativa acerca de la niñez y el mundo adulto. “Los niños –observa la narradora–, entienden la tragedia de un modo que los adultos son incapaces de entender, átomo por átomo.” En el último capítulo, la señorita Kate edifica así a los alumnos, con un tono donde resuenan los preceptos de la nueva pedagogía: “Platón sostenía que en una sociedad ideal quienes gobernarían serían los filósofos. Si yo pudiera hacer un mundo perfecto, les daría [a ustedes los niños, por supuesto] los cargos más importantes”. Y la atómica Hooper torna a señalar una y otra vez: “La idea de que los niños necesiten ser protegidos de la verdad es seguramente el modo que tienen los adultos para protegerse ellos mismos”.

Se supone que los lectores deben emocionarse ante la conexión que logra la heroína Kate con sus alumnos (y con los animalitos silvestres), porque Hooper la presenta, al igual que a los niños, como víctima del horrible universo adulto. Sin embargo, las reflexiones, opiniones y sentencias que profiere la protagonista acerca de los niños y la educación huelen a tesis de grado o posgrado en psicología infantil sostenida por una posadolescente australiana, canadiense o argentina para una universidad argentina. Para algunos lectores, entonces, el valor del libro de Hooper residirá acaso en sus equivocaciones: basta pensar a contrapelo para entender a los chicos, y a los grandes que escriben sobre ellos.



La muerte y la fórmula

CRÍMENES IMPERCEPTIBLES
Guillermo Martínez

Planeta
Buenos Aires, 2003
250 págs.

POR DIEGO FISCHERMAN

En una época en que desde el populismo se discutía a Borges por extranjerizante, Enrique Pezzoni lo defendió con una frase que, a su vez, remitía a la famosa ausencia de camellos en el Corán, enarbolada por el propio Borges como argumento en contra de la literatura gauchesca. “No sé cómo puede dudarse de la argentinidad de Borges –decía Pezzoni– si es obvio que sólo un argentino podría estar tan preocupado por parecer inglés.” La tercera novela publicada de Guillermo Martínez, reciente ganadora del Premio Planeta, es, por lo menos a primera vista, un policial inglés. La inteligencia y el análisis, más que la acción, serán los que permitan dilucidar el enigma a un argentino becado en Oxford.

La relación con el maestro –un eminente matemático que habla castellano a la perfección y que gusta citar a Borges–, igual que en su anterior *La mujer del maestro*, es uno de los ejes de *Crímenes imperceptibles*. El otro principio de la novela tiene que ver con el diálogo inevitable que establece con una de las tradiciones literarias más firmes de Argentina: las lecturas de los policiales que Borges y Bioy Casares publicaban en la colección *El séptimo círculo*. Pero además, en la narración hay un tono de distancia, de visión exiliada no sólo de un país sino de la misma realidad (ese tono tan afín a la mirada de un matemático, que ve al mundo como la aplicación de un modelo determinado, conocido o por conocerse) que, de tan inglés, sólo podría ser argentino.

La trama es ingeniosa y sorprendente, como debe ser, y los personajes tienen la dosis exacta de ambigüedad como para poder encarnar, por turno, el lugar de sospechosos. Como novela *de género*, *Crímenes imperceptibles* es impecable y entretenida. Pero es bastante más que eso. Su relación entre crímenes seriales y series matemáticas permite todavía una vuelta de tuerca más, allí donde se plantea la reflexión acerca de la imposibilidad de conocer la verdad –y de cómo dados tres elementos de una serie el cuarto puede ser el esperado pero, también, cualquier otro–. En ese sentido, la vida misma no aparece demasiado distinta de un problema policial, de la metáfora geométrica de Nicolás de Cusa que cita la novela o de ese reloj cerrado con el que Einstein ejemplificaba la posición de la ciencia. Podrán formularse hipótesis cada vez más sencillas y, al mismo tiempo, que expliquen más fenómenos relativos al funcionamiento del reloj, explicaba. Pero, como lo único que no podrán hacer los científicos es abrir el reloj (la realidad), jamás podrán asegurar que es ésa y no otra la manera en que efectivamente funciona el reloj.

Hay un teorema que circula por la trama del libro, el de Fermat (un nombre conveniente para algo que permanece cerrado al conocimiento) y su enigma impregna a los otros enigmas. En todo caso, lo que Martínez como buen escritor de un policial se ocupa de explicitar es que la matemática (y en realidad cualquier clase de explicación) es siempre posterior al hecho y, por lo tanto, incapaz de anticiparlo. La otra analogía, en la magistral escena en que el mago argentino René Lavand hace una exhibición en Oxford, es con la prestidigitación. “Más luz”, reclama el mago. “Quiero que lo vean todo”, dice mientras hace, con su única mano, lo imposible. También allí, la cuestión no pasa por lo que se oculta sino por lo que se muestra. Por esa operación en la que se guía la mirada y, también, las preguntas de los hombres (“La humanidad no se plantea, históricamente, sino aquellas preguntas que puede resolver”, se cita a Marx en la novela).

La primera víctima es una anciana, jugadora de Scrabble, a quien el becario alquila su vivienda. El tema de las series (y de ese punto en el que se emparentan con la magia; donde el significado puede distraer la vista de la forma o a la inversa) resulta central para la investigación. Allí aparece la serie pitagórica, cuyo cuarto término es el tetraktys, al que el eminente Seldom (alusión al azar) compara con la disposición de los bolos al comienzo de una partida de bowling mientras que otro matemático hace mención al strike, el tiro que los derriba a todos. Junto a la anciana dama –alguna vez parte del escuadrón que, al mando del ejército británico, intentaba descifrar los códigos nazis de la máquina Enigma– vive Beth (segundo símbolo, también, de una serie: el alfabeto hebreo), cellista que odia la música e hija de quien estuvo, junto a su marido, entre los mejores amigos de Seldom, único sobreviviente del fatídico accidente en el que murieron ellos y su mujer, una argentina que había restaurado un friso asirio en el Museo Ashmolean. Precisamente el friso dedicado a *El rey Nissam, guerrero infinito* donde, para ocultar la escena de un crimen, el artista representa una gigantesca batalla.

No tardará en aparecer también Lorna, una enfermera lectora fanática de policiales que juega al tenis con el protagonista y más adelante se convierte en su novia, y una serie de personajes ligados tanto a la matemática como a los crímenes que comienzan a sucederse. El padre de una niña moribunda que lee *De los pitagóricos a Jesús*, un hospital cuyos pisos se asemejan a los círculos del infierno (el séptimo es donde comienzan los peregrinajes de los enfermos) y una serie de relaciones humanas tenues (imperceptibles, podría decirse) van tejiendo una red de explicaciones parciales que generan, a la vez, nuevos problemas. Con ese estilo explícitamente al margen de cualquier moda literaria, casi decimonónico, con el que Martínez ya había dejado su sello en los alucinados desentierros del cuento “Infierno grande” y, por supuesto, en la notable *Acerca de Roderer*, en esta novela –que trata, sobre todo, acerca del saber– va llevando los hilos hacia tres finales sucesivos. El primero es el que satisface a casi todo el mundo. El segundo resulta explicatorio para una persona sola, el protagonista. El tercero, apenas insinuado (nuevamente más un problema que una solución), es el que podrá contentar al lector.

El Nuevo Cool Latinoamericano

TÉCNICAS DE MASTURBACIÓN ENTRE BATMAN Y ROBIN
Efraim Medina Reyes

Seix Barral
Buenos Aires, 2003
270 págs.

POR ARIEL SCHETTINI

En su visita a la Argentina con motivo de la presentación de la novela *Técnicas de masturbación entre Batman y Robin*, Efraim Medina Reyes confesó llevarse por dos móviles fundamentales: volverse famoso y ser argentino. Luego de la lectura de esta novela es posible decir que ambos propósitos fueron logrados.

La fama, en su caso, no es solamente un mecanismo de marketing que se sostiene en un título escandaloso y popular, ni en la cubierta del libro que retrata al mismo autor apenas cubierto por una revista de comics. *Técnicas...* es también un libro ligero, divertido y tiernamente escandaloso, como el autor y el *packaging* editorial prometen. Leerlo no es una desencanto y, claro, tampoco una gran revelación.

La argentinidad de la novela aparece también en el fantasma de Manuel Puig que sobrevuela el tono coloquial, burlón, pop y melancólico de la novela, narrada a partir del collage de una suma de géneros que están al límite de la literatura: el manual de autoayuda, la publicidad, el cine, las revistas de mecánica para hombres y las revistas del corazón para mujeres, entre otras formas literarias “interactivas”.

Detrás de toda esa serie de estallidos de estilo y “juvenilismo” literario existe una narración en la que todos los signos de la cultura (Beckett, las telenovelas latinoamericanas, las narraciones épicas americanas y el cine) sirven para contar un melodrama apenas hilvanado por las decepciones amorosas y la busca incesante de trabajos más o menos interesantes.

Lo que expulsa a los personajes de esta novela “supercool” (así se autocalifica) de la trivialidad de sus aventuras amorosas (que, finalmente se reducen a una serie clásica de desencuentros) es su capacidad reflexiva constante. Todo un capítulo, por ejemplo, es acerca de dos lesbianas que discuten la relación variable entre un hombre, su pene y las mujeres. Con frialdad y desapego, ellas comentan acerca de los distintos tipos de vínculos mientras descartan a casi todos los hombres y a casi todos los penes. Ese tono reflexivo a menudo no supera el lugar común de la lucha entre los sexos y otras son iluminaciones verdaderas en las nuevas tramas amorosas y eróticas de este principio de siglo.

Por lo demás, el libro incluye voces de personajes que se encargan no sólo de “actuar” lo nuevo sino que también gesticulan contra las estéticas ya canonizadas: no se pierde oportunidad de nombrar a García Márquez como el guía turístico de Latinoamérica o a Botero, el “dictador” que trabaja con un molde ya armado. Gesto que los escritores jóvenes vienen haciendo desde hace más de un siglo para certificar y ratificar su estado de irrupción en la literatura. En el mismo sentido, toda la novela parodia al mismo tiempo que instruye de manera insistente sobre un nuevo *cool* latinoamericano.

El final de *Técnicas*... (en un capítulo epistolar) no es sorprendente ni muy justificado, pero a esa altura no importa. No es una novela que apueste a su narración enigmática sino a su estilo y a la construcción de un público joven, divertido y ávido de una voz que hable en su lengua. Y como la estrategia editorial la señala como parte de una improbable “nueva narrativa colombiana”, sirve también para hurgar en las nuevas voces de una literatura, la latinoamericana, que, más allá de algunas buenas intenciones, dejó su novedad estancada en las décadas pasadas.



La creación humana

POR FERNANDO URRIBARRI

La última y reciente entrega de la prestigiosa revista española de ciencias humanas *Antropos* está dedicada a la figura y el pensamiento de Cornelius Castoriadis (1922-1997). En un extenso artículo editorial sobre la recepción de su obra en lengua española concluye que el origen del actual auge de interés por ella proviene de la renovación de su estudio (y traducción) impulsada en la Argentina desde el comienzo de los años 90 –especialmente reforzada por las visitas del filósofo griego en 1993 y 1996.

Confirmando dicha apreciación y como una suerte de festejo del 10 aniversario de la primera visita de Castoriadis a Buenos Aires, la sede argentina de la editorial Fondo de Cultura Económica ha publicado su formidable seminario "Sobre *El Político* de Platón". Y lo que es aún mejor: anuncia su plan de traducir los muchos volúmenes de seminarios inéditos (aproximadamente 15) cuya edición francesa ha emprendido recientemente Editions du Seuil bajo el título general "La creación humana". Para el 2005 ya tienen preparada la traducción del seminario titulado "Sujeto y verdad".

Para percibir la importancia de este proyecto de publicación conviene situarlo en el contexto de la producción de aquel a quien Edgard Morin definía como un "Aristóteles caliente".

"De joven soñaba con ser compositor", me contó una vez Corneille, quien tras su triple graduación *summa cum laude* en Filosofía, Economía y Derecho en Atenas, continuó un tiempo sus estudios de música clásica y de piano hasta que –a causa de su activa militancia– se vio empujado al exilio por el Ejército Rojo y sus socios.

El recorrido intelectual de Castoriadis en Francia puede dividirse esquemáticamente en tres etapas. La primera de 1948 a 1967, desde la fundación hasta la disolución del mítico periódico y grupo "Socialismo o Barbarie", pionero de la izquierda antitotalitaria. La segunda etapa está definida por el proceso de revisión crítica del marxismo y el descubrimiento y conceptualización de la imaginación radical de la psique y del imaginario social instituyente como fuente de creación en el dominio histórico-social. Repensando (el marxismo y la totalidad de la filosofía y el pensamiento heredado) Castoriadis deviene Pensador. El resultado es la publicación en 1975 de su *opus magna*, el consagratorio *La institución imaginaria de la sociedad*.

Desde entonces Castoriadis divide su trabajo en dos planos. Por un lado va reuniendo regularmente sus artículos sobre cuestiones específicas acerca de diversos temas y disciplinas bajo el título general "Las encrucijadas del laberinto" (seis volúmenes).

Por otro lado desarrolla un extenso y ambicioso libro cuyo título, anunciado en 1981, deberá ser *La creación humana*. En 1989 responde a la impaciencia de su paciente editor escribiéndole que "este libro será la conclusión de todo mi trabajo desde *La institución imaginaria*. Una gran parte de él ha sido (y continúa siendo) elaborado y expuesto en mis seminarios de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales. La mayoría de éstos han sido grabados y más de la mitad ya fueron transcriptos". A continuación le describe el plan de la obra, que consistía en 16 volúmenes divididos en dos partes: "El caos y la humanidad" –centrada en la filosofía y el psicoanálisis– y "La creación política" –más dedicada a la cuestión política e histórico-social.

La muerte sorprendió a Castoriadis a sus jóvenes 75 años, antes de haber terminado *La creación humana*. Pero no sin haber dejado una serie de volúmenes y seminarios inéditos que constituyen una obra inacabada pero coherente, de una potencia y una originalidad extraordinarias. El mismo autor daba un valor de obra (y no de mero borrador) a muchos seminarios transcriptos, como yo mismo pude comprobar durante años cuando me los daba como material de lectura y discusión en el marco de mi trabajo de tesis de doctorado, junto con la autorización para citarlos como bibliografía.

Gracias al equipo de edición de sus discípulos franceses encabezados por Pascal Vernay y a sus editores argentinos los lectores hispanoparlantes podremos contar con la monumental obra póstuma de este pensador imprescindible. A diez años de la primera visita de Castoriadis a Argentina se trata de una suerte de festejo que da a su vez motivos para festejar. Chin-chin.

Como suerte de festejo por el 10º aniversario de la primera visita de Cornelius Castoriadis a Buenos Aires, la sede argentina del Fondo de Cultura Económica comienza, con el formidable "Sobre *El Político* de Platón", la publicación de los seminarios inéditos del pensador griego agrupados bajo el título general "La creación humana".

Dos griegos

POR PIERRE VIDAL-NAQUET

Este pequeño libro tiene una historia, una hermosa historia. Su punto de partida, un seminario, grabado en cinta magnética y realizado semana tras semana, entre el 19 de febrero y el 30 de abril de 1986, ante un público de estudiantes de la École des Hautes Etudes en Sciences Sociales y consagrado a uno de los diálogos más difíciles de Platón, *El Político*.

En 1992, Pascal Vernay, junto con tres de sus amigos, efectuó una primera elaboración de la transcripción en bruto y la presentó a quien llamábamos Corneille, que se mostró a la vez sorprendido –"No sabía que había escrito un nuevo libro"–, entusiasmado y, como lo era con respecto a sí mismo, severo. Desde entonces, el texto fue modificado, adensado y precisado una vez más en algunos aspectos de detalle. Así nació, en vida de Corneille, un equipo cuya colaboración proseguiría tras su muerte y que se propone publicar, con el rigor necesario, la totalidad de los seminarios dirigidos por Castoriadis: tarea enciclopédica si las hay.

Pascal Vernay dice lo esencial en el prólogo que redactó. De su trabajo puedo decir lo que a él le resultaba imposible mencionar: cuán notable es, y en qué aspectos. Platón es un autor que en el *Fedro* y *El Político*, justamente, condenó la escritura, don perverso del dios egipcio Teuth. La ley escrita no se sostiene frente a la ciencia encarnada en el filósofo en el poder. Los poetas deben ser expulsados de la ciudad de *La República*, y la escritura no es más que un *deúteros ploûs*, un *second best*, un remedio para salir del paso en comparación con la palabra y la memoria vivas. Entre la palabra imposible y la escritura teórica, Platón escogió un compromiso sublime: el diálogo. El diálogo es a la palabra lo que el mito es a la verdad. La transcripción que debemos a Pascal Vernay es el resultado de un compromiso similar, sin duda más próximo que el diálogo platónico a la palabra pronunciada, pero que se sitúa voluntariamente entre lo oral y lo escrito. En el caso de ciertos seminarios célebres, hubo transcriptores que, por pretender ser absolutamente fieles, cayeron en la confusión y a veces en el ridículo. No sucede así con el seminario sobre *El Político*.

Al presentar hace unos veinte años la candidatura de Cornelius Castoriadis a la École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, yo recordaba un diálogo mantenido en Ferney con respecto a Voltaire. "Sólo me parece un poco débil en derecho romano", decía un famoso profesor... de derecho romano. "Yo –replicó D'Alembert– tengo la misma opinión en lo que se refiere a la matemática." Yo trataba de explicar a mis colegas que, como especialista de la cultura griega antigua, no me parecía que Castoriadis fuera en absoluto "un poco débil" en esa materia; muy por el contrario, tenía mucho que aprender de él. Y efectivamente, aprendí mucho. Da la casualidad de que en mi primer diálogo con Castoriadis, yo conocía la revista que él dirigía con Claude Lefort, *Socialisme ou Barbarie*, y a fines de 1958 había tenido un contacto fugaz con el grupo, pero sólo conocía muy poco y superficialmente al hombre.

Junto con Lefort y algunos otros, Corneille participaba en un círculo de reflexión puesto bajo los auspicios de Saint-Just. François Châtelet, Jean-Pierre Vernant y yo recibimos la solicitud de presentar ante este círculo la causa de la democracia griega. Vernant había publicado en 1962 *Los orígenes del pensamiento griego*, en el que explicaba que aquélla era hija de la ciudad y estaba modelada sobre el político. Châtelet, por su parte, había escrito *El nacimiento de la historia*, libro en el que mostraba que también la historia, en cuanto disciplina fundada por Hecateo, Heródoto y Tucídides, estaba íntimamente asociada a la estructura cívica. En lo que a mí respecta, acababa de terminar, junto con Pierre Lévêque, un libro sobre Clístenes de Atenas, es decir, sobre el fundador, luego de Solón pero de una manera más radical que éste, de la democracia ateniense.

Yo era joven y, para decirlo de una vez, un poco presumido, orgulloso más allá de lo razonable de mi ciencia nueva. ¿Cómo había nacido la democracia? En Chíos, tal vez –prácticamente ya no se cree así–, y luego en Atenas. A mi juicio, se instituía a partir de dos experiencias: la tiranía, creadora de igualdades, y la colonización, fuente de invenciones políticas; y sobre un fundamento: la esclavitud. Comprendí rápidamente que no tenía frente a mí a aficionados sino a expertos y que Castoriadis, en particular, disfrutaba de una intensa familiaridad con todos los grandes textos, los de los filósofos, los historiadores, los trágicos. En cuanto a la democracia, lejos de ser "formal", como decían los imbéciles, era en Atenas el ejemplo mismo de la autoinstitución de la sociedad.

Yo no refrendaría obligatoriamente todo lo que Corneille escribió sobre la Grecia antigua. ¿De qué serviría, si no fuera así, el diálogo con una obra? Lo cierto es que se trata de una gran obra y de un vigoroso pensamiento. El lector tiene en sus manos uno de los mejores textos que haya producido ese espíritu increíblemente fértil. Un diálogo de Platón, *El Político*, un diálogo con Platón y, como dice Pascal Vernay, "un magnífico fragmento de *agorá* filosófica en que Platón y Castoriadis se enfrentan con lo mejor de sus recursos y un objeto: la democracia".

Hay muchas maneras de estudiar a Platón. Castoriadis procede, según la imagen del *Fedro*, como un buen carnicero, poniendo en evidencia lo que llama su "estructura extravagante", con sus tres digresiones, sus ocho incidentes y sus dos definiciones, ninguna de las cuales es válida. Podríamos oponer el trabajo de Castoriadis al de otro exegeta que trabajó mucho sobre Platón, Leo Strauss. Como Castoriadis, Strauss seguía el texto con la mayor precisión posible, al extremo de amoldarse a él. Pero el resultado es una constante justificación de los menores detalles de la argumentación. Castoriadis, al contrario, se dedica a hacerlo variar, a mostrar que lo que en apariencia es secundario es en realidad esencial -así sucede, por ejemplo, con el mito–, y que la denuncia contra los sofistas se adapta muy bien a los procedimientos sofísticos. También muestra perfectamente que *El Político*, con su "resignación", de la que hablaba Wilamowitz, nos introduce en el corazón de lo que es la

conversan

marca por excelencia del último Platón, la mezcla, la aceptación de lo mixto, incluso de lo *metaxú*, lo intermedio. La democracia es el peor de los regímenes gobernados por leyes y es el menos malo de los regímenes anómicos.

Cuando yo era estudiante, un libro de Karl Popper, *La sociedad abierta y sus enemigos*, atacaba frontalmente el hechizo (*the spell*) de Platón. Ese libro recién se tradujo al francés en 1979. Popper hacía de Platón un pensador "reaccionario" que lanzaba consignas como *Back to the Tribal Patriarchy*, "volvamos a la sociedad tribal patriarcal". De esta forma, el ataque erraba por completo el blanco. Platón no es reaccionario en el sentido en que lo era, por ejemplo, Charles Maurras; no sueña con una imposible regresión. El estudio de *Las Leyes* demuestra su perfecto conocimiento de los mecanismos jurídicos y políticos de la Atenas del siglo IV, y en Creta confía a un extranjero ateniense la tarea de trazar un esquema muy detallado de una nueva ciudad, "segunda en unidad" con respecto a la de *La República*. Lo cierto es que si bien Platón conoce el mundo que lo rodea, el que lo precedió, lo odia. Y su odio no recae sólo sobre la democracia de la que es contemporáneo, la que en el momento de su muerte, en 348 a.C., se enfrenta ya con Filipo de Macedonia, sino sobre la democracia instituyente, la de Pericles, a quien ataca directa o indirectamente en el *Gorgias*, caricaturizándolo con el nombre de Calicles.

No hay un diálogo de Platón –con la única excepción de *Las Leyes*– que no esté claramente situado antes de la muerte de Sócrates o en el momento de ésta, en 399. Todos los personajes de Platón son, por lo tanto, hombres del siglo V, aun cuando él se tome con la cronología todas las libertades posibles e imaginables. El ejemplo del *Menéxeno*, ese pastiche sangriento de la oración fúnebre de Pericles en Tucídides, pastiche puesto en la boca de Aspasia, una mujer, una cortesana, y, además, la amante oficial de Pericles, muestra que Platón sabe perfectamente dónde hay que golpear, no a los "demagogos" de la "decadencia" sino en el corazón mismo de la ciudad que pretendió ser la educadora de Grecia.

El Político nos lo dice desde las primeras líneas: tratar al sofista, al político y al filósofo como si fuesen "de igual valor" es proferir una "burrada". El Extranjero de Elea ha ido a Atenas a buscar al hombre real, único digno, en última instancia, de gobernar la ciudad; y no al ciudadano capaz de dar su opinión no sobre cuestiones técnicas sino sobre los grandes problemas que se plantean a la ciudad, como lo muestra perfectamente el mito del *Protágoras*, que refleja sin duda alguna el pensamiento del gran sofista: todo ser humano dispone de un mínimo de conocimiento práctico político. Con perversidad, Platón juega con la ambigüedad de la *téchne*, como si la política fuera de la órbita de un saber técnico. Pero todo consiste en saber, precisamente, si el rey puede dirigir la ciudad sin destruir sus fundamentos.

Castoriadis destaca, con razón, que en Grecia el "rey" es un personaje marginal. En Atenas es un arconte, un magistrado anual, elegido por sorteo. Sus funciones son puramente religiosas. Su mujer, la "reina", desposa a Dionisos. En Esparta, los dos "reyes" son una curiosidad arqueológica. Sus funciones son esencialmente militares. El más grande de los generales espartanos durante la guerra del Peloponeso, Lisandro, pertenecía a un linaje real, pero jamás fue "rey".

Los atenienses pueden escuchar sin complejos que un personaje de *Las Avispas*, de Aristófanes (hacia 422 a.C.), les diga que su poder "no cede a ninguna realeza" (v. 549), y que Pericles y Cleón ya les señalen que ejercen sobre las ciudades aliadas algo así como una "tiranía", vale decir que son para Mitilene y Samos lo que Edipo es para Tebas, en apariencia, no un rey por derecho de nacimiento, sino por la fortuna (*túche*) de la historia. En cuanto a los verdaderos reyes, se sitúan en los bordes del mundo griego: en Epiro, en Chipre y sobre todo en Macedonia.

Lo cierto es que, al margen del Rey por excelencia, que reina sobre el Imperio Persa, el personaje real es una figura importante e incluso fundamental del pensamiento político griego en el siglo IV. En ese ámbito, Platón no está solo. *La Ciropedia* de Jenofonte, más o menos contemporánea de *La República*, es un tratado del buen uso del hombre providencial por parte de las ciudades griegas, aunque pretenda ser la historia de la educación del fundador de la dinastía aqueménida. Ocurre lo mismo con el *Evágoras* de Isócrates, elogio de un rey chipriota. Platón, Jenofonte e Isócrates anuncian un tiempo que será el de los reyes, luego de Filipo y sobre todo de Alejandro, que corresponde bastante bien al *pambasileús* evocado en el libro III de *La Política* por Aristóteles, que fue precisamente educador de Alejandro luego de haber sido discípulo de Platón.

Jenofonte, Platón e Isócrates serán los profetas del mundo helenístico. Con seguridad, la ciudad no desaparecerá. Sigue siendo un marco de vida esencial en la época de los primeros emperadores romanos, pero dejará de ser un factor preponderante en el mundo mediterráneo y hasta en el mundo griego. La ciudad más grande del mundo helenístico, esa Alejandría que estuvo "cerca de Egipto" y no "en" Egipto, es justamente una *urbe (ville)* más que una ciudad *(cité)*. En ella, los griegos son ciudadanos, pero no cumplen ningún papel en su gobierno. Cleomene, rey revolucionario exiliado de Esparta, intentará en vano, a fines del siglo III, bajo Ptolomeo IV, exhortarlos a la libertad. Alejandría no es un centro autónomo de decisión. En ese sentido, y como lo hace Castoriadis, puede decirse que Platón tuvo un "papel considerable en la destrucción del mundo griego". E incluso podemos ir más lejos y decir que en el Bajo Imperio, a partir de Diocleciano, encontraremos reyes filósofos que pretenden gobernar según los principios de Platón. Así lo hará el mismo Diocleciano, sin decirlo, en el edicto (de 301) que fija un precio máximo para todas las mercancías, y cuyo preámbulo se alimenta de la filosofía platónica. Para Castoriadis, filósofo y teórico de lo político, la sociedad debe tender hacia un modo de autocreación explícita, una autocreación renovada sin cesar por lo que él llama –es el título de su libro más famoso– "la institución imaginaria de la sociedad". Para Platón, creador, luego de los milesios y los eleatas, de la filosofía, sólo la "gente real" puede definirse como "autodirectiva" (*autepitaktiké*). A juicio de Castoriadis, el aporte inmortal de los atenienses al pensamiento político es su incorporación de la historicidad. Así los describen los corintios, en presencia de los espartanos, en el libro I (68-71) de Tucídides; para Platón, todo el esfuerzo del político apunta a bloquear el proceso histórico.

"El lector tiene en sus manos uno de los mejores textos que haya producido el espíritu increíblemente fértil de Castoriadis. Como dice Pascal Vernay, un magnífico fragmento de *agorá* filosófica en que Platón y Castoriadis se enfrentan con lo mejor de sus recursos y un objeto: la democracia." PIERRE VIDAL-NAQUET

En cuanto a lo imaginario, Platón lo utiliza en abundancia, ya se trate de la simple imagen, como las numerosas comparaciones tomadas del vocabulario de los oficios, del paradigma, como el del tejido, o de los mitos, como el que desempeña un papel central en *El Político* y que Castoriadis analiza con pertinencia. Pero ni el mito, ni la imagen, ni el paradigma nos dan acceso a las "realidades incorpóreas que son la más bellas y las más grandes". Para esas realidades, "las más preciosas", no existen –Platón nos lo dice expresamente– "imágenes creadas que puedan dar a los hombres una intuición clara de ellas".

¡Lo cierto es que, con una fabulosa maestría, Platón juega con lo mismo que denuncia! Por ejemplo, cuando utiliza el paradigma del tejido para hacer del rey un tejedor que casa el coraje y la suavidad, así como su modelo reúne la urdimbre y la trama para fabricar una tela. El hecho de tomar el paradigma del tejido dista de ser un azar. Castoriadis lo advirtió con mucha claridad, y trabajos posteriores a su seminario lo establecieron con el mayor detalle: el tejido proporciona al pensamiento griego, mítico y político, uno de sus instrumentos más valiosos de análisis.

Decididamente, Castoriadis, procedente de Atenas, fue bienvenido en París, como el Extranjero de Platón llegó de Elea (Velia), en la Magna Grecia, a Atenas para ser en ella un "maestro de verdad", maestro de una verdad que no quería sofocar sino promover la libertad.

Este texto de Pierre Vidal-Naquet prologa la edición de Sobre *El Político* de Platón *que se distribuye en las librerías por estos días.*

RESCATES

Hace exactamente diez años la Editorial Tantalia, nombre más que adecuado para un proyecto de jóvenes escritores decididos a vencer la indiferencia del mundo (editorial), publicó *Guerrilleros (Una salida al mar para Bolivia)*, de Rubén Mira, a mi entender una de las novelas argentinas más significativas y originales del último tiempo. En la misma colección publicaron sus primeras (o en algún caso, segundas) novelas Miguel Vitagliano, Aníbal Jarkowski y Martín Kohan, autores todos que continuaron luego sus carreras en editoriales más comerciales y duraderas, y la calidad y renombre de sus libros posteriores hizo mucho para que los primeros no cayeran en el olvido. Rubén Mira, en cambio, se llamó después a un modesto, casi monástico silencio literario, que no ha ayudado a mantener los méritos de *Guerrilleros* en la memoria colectiva, fuera de un círculo de fanáticos iniciales, y casi iniciáticos, lectores.

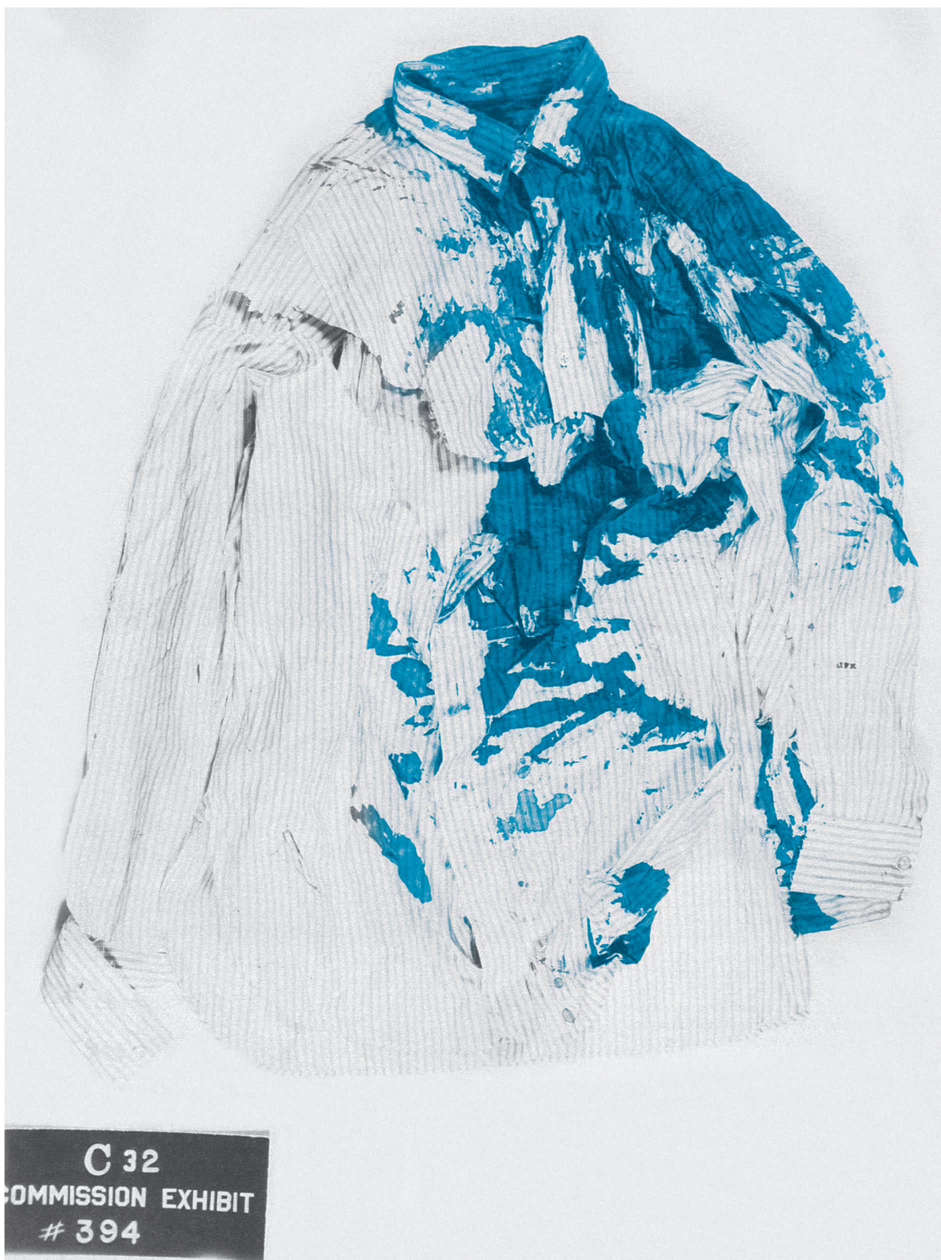
Guerrilleros, para mí, antes que una obra en la literatura argentina, fue una experiencia. Experiencia liberadora, como la que en sus páginas se cuenta. No había leído nada así en nuestras letras, tampoco había imaginado que fuera posible. Lo fue, ciertamente, después; lo fue para mí, pues mi primera novela, *Las islas*, publicada cinco años después, probablemente no hubiera sido posible, y ciertamente no hubiera sido la misma, sin ella.

Guerrilleros puede describirse, en principio, como una versión del diario del Che en Bolivia, reescrito por el Burroughs más virulento y proliferante, el de *El almuerzo desnudo*. Lo cual no es poco. Rubén Mira fue el primero en atreverse a una empresa que Ricardo Piglia se dedicó a predicar pero se abstuvo de practicar: leer (es decir, reescribir) la literatura de Burroughs desde una experiencia que parece hecha a su medida: la argentina. *Guerrilleros* también lee la realidad (la alucinación) argentina desde ese espejo oscuro que le ofrece la boliviana, poco conocida a través de una literatura propia, recorriendo ese puente entre ambas que quiso trazar el Che Guevara. Experimento que resulta en algo que al ojo no avisado (europeo, digamos) podría parecerle realismo mágico, pero que está más cerca de un cyberpunk latino y tercermundista (de hecho, Burroughs es el creador de una matriz irremplazable para leer la cultura andina en clave beat: basta leer *Queer*, las *Cartas del yagé*, o algunas páginas pertinentes de *El almuerzo*; y Rubén Mira, que yo sepa, es el primero en reapropiar esa lectura para las letras latinoamericanas). Novela-puente es también *Guerrilleros* entre generaciones: en ella están los setenta vistos a través del cristal de esos noventa que en un principio (hasta leerla) aparentemente le son antagónicos en todo.

En sus páginas conviven, no siempre pacíficamente, los guerrilleros que viajan por Bolivia disfrazados de chola, la empresa Bonzai Animales SA y sus miniaturas, el amor del Chino y su iguana, el concurso en que los Marines deben romper con su sexo una gigantesca galleta marinera, los guerrilleros que se mueren sumidos en las nostalgias del recuerdo de la ropa interior "Polyana 555. Lavanda Fulton, jaboncitos y fragancias... aquellas bombachas, aquellos corpiños de mis hermanas mayores. Al abrir el cajón se inflaban como capullos estrujados" o los sándwiches de milanesa: "El pan rallado es de panadería, hay ajo y hay perejil, un poco de pimienta, toque de nuez moscada. No habría tanto amor si no estuviesen envueltos en papel". Y, por supuesto, está también la Gran Marcha, que ya no es (¿o sí?) la de Mao sino la de los bolivianos que van por primera vez al mar cargando "todo su mundo íntimo... bikinis doradas, sombrillas publicitarias, heladeras de telgopor donde las viandas flotaban en el hielo derretido, lonas, toallas, palitas de plástico, baldes y moldes con formas de animalitos, relucientes aun, destinados a dejar asombros con forma de castillos sobre la arena..."

Rubén Mira sigue por suerte escribiendo: con Sergio Langer, historietas como *La Nelly*, que nos visita todos los días en la contratapa de un importante matutino; guiones cinematográficos, conmigo; y proyectos y versiones de novelas que esperemos se digne a publicar para ahorrarle a los amigos que lo sobrevivan la tarea de bucearlas entre sus papeles. Aun así, no es justo que *Guerrilleros* siga alejada de sus potenciales lectores. No para ella (se la banca) sino para nuestra literatura.

CARLOS GAMERRO



LA CAMISA QUE USABA JFK AQUELLA SOLEADA MAÑANA DE DALLAS

40 AÑOS DE JOHN FITZGERALD KENNEDY COMO FICCIÓN

El otro señor K

Ciencia ficción, thrillers, biografías, no ficciones, ucronías, sagas, James Ellroy, J. G. Ballard, Richard Yates, Robert Dallek, Edward Klein, Philip Kerr: a cuarenta años de su asesinato, J.F.K. y su muerte se han convertido en uno de los temas más fértiles de la literatura anglosajona.

POR RODRIGO FRESÁN

No sé si es cierto aquello de que la erupción del volcán Krakatoa generó una ola gigante que dio la vuelta al mundo; pero *sí* está perfectamente claro que el sonido de esos disparos a las 12.33 de una soleada mañana de Texas hace cuarenta años todavía retumban hoy en los pasillos del inconsciente colectivo. Ya se sabe: la cabeza un luminoso presidente norteamericano volando por los aires frente a una multitud y –de inmediato, en vivo y en directo, como el Apolo 11 o el 11 de septiembre– el nacimiento de un mito sombrío y de la manía conspiratoria donde nada queda del todo explicado y donde la Gran Historia Oficial se astilla en diferentes pequeñas e hipotéticas historias. Así la efeméride como súbito Expediente X y el literalmente Big Bang de la ficción avanzando sobre los territorios de lo documental. Así la persona de John Fitzgerald Kennedy muriendo para resucitar como gran personaje y, de paso, convirtiendo a todo el planeta en escena del crimen.

Preparen

Y, de acuerdo, hacía tiempo que los Estados Unidos ya habían inaugurado la costumbre de matar presidentes, pero también es cierto que el magnicidio de JFK es el instante en que, se repite una y otra vez, el país pierde su inocencia (la muerte de uno como el bautismo de millones; Kennedy como rey con la ciudadanía toda como confundido Príncipe Hamlet) y encuentra y se engancha a la droga de la eterna sospecha porque *a)* nada ha quedado del todo explicado, y –saludable y fértil síntoma a la hora de cultivar ficciones– *b)* cualquier cosa pudo haber sucedido. De este modo, a la hora del quién asesinó y por qué fue realmente asesinado el presidente todo es posible y nada se esclarece y así (inmejorable ejemplo de ello es aquel formidable y paranoico film de Oliver Stone casi cerrando con esa largo monólogo informativo y académico de Donald Sutherland) la K de Kennedy puede leerse, también, como una K de trazo inequívocamente kafkiano.

Se sabe que las posibilidades del tema en cuestión han tentado a escritores de la talla de Norman Mailer (la novela *El fantasma de Harlot* y su contraparte documental *Oswald: un misterio americano*) o Don DeLillo (*Libra*); se revisa en oportunas biografías para la ocasión (la reciente *An Unfinished Life*, de Robert Dallek, parece ser la más rigurosa de todas; *The Kennedy Curse*, de Edward Klein, la más chismosa), pero es en el territorio *pulp* del *thriller* y la ucronía (ese posibilidoso subgénero que maneja y hace chocar variaciones históricas) donde el espectro de JFK es más frecuentemente invocado. En unos y otros se barajan, por lo general, las cartas marcadas de dos reflejos que tienen mucho de expresión de deseo: *a)* el asesinato de Kennedy se impide a último momento o *b)* Kennedy –como Elvis– está vivo, sobrevivió a las balas, y vive escondido por alguna agencia de inteligencia convertido en un vegetal, un opa o un superhombre reconstruido cibernéticamente. A la hora de JFK vale todo y desde el vamos se confunden los límites entre ficción y realidad, entre lo que se supone que fue y lo que pudo haber sido: estadista genial o idiota rematado, sátiro fiestero o abnegado padre de familia, agónica mala salud o vigor de estrella de cine, justo soberano de Camelot o presidente con lo justo gracias a la mafia y a los votos que le compró su padre, ganador de un Pulitzer por su *Profiles in Courage* o autor de un libro en realidad escrito por un tal Ted Sorensen, un *ghost-writer* de prestigio. Y además –a no olvidarlo– su mito inmortal intersecta los mitos inmortales de su hermano, de su hijo, de Marilyn Monroe y el de John Lennon como blanco móvil de asesinos programados por la CIA y activado a distancia cada vez que leen determinado párrafo de una novela de Jerome David Salinger titulada *The Catcher in the Rye*; y rebota en los mitos mortales de todos esos veteranos guardaespaldas susurrando los blues de lo que salió mal y de lo que ya jamás podrán olvidar mientras, en la *juke-box* del bar, resuena "The Day John Kennedy Died" de Lou Reed.

Apunten

El enorme James Ellroy cuenta que el 22 de noviembre de 1963 estaba debutando en un prostíbulo cuando la puta le informó que "acaban de matar a Kennedy y el que lo hizo es un tipo siniestro como tú". Años después Ellroy publicaría *American Tabloid* (*América* en la versión española; que sería continuada por *The Cold Six Thousand –Seis de los grandes*– avanzando hasta el asesinato del otro Kennedy; queda pendiende *Police Gazzette*, cierre de la trilogía) donde se narra con prosa fría y espasmódica la construcción de la necesidad casi erótica de matar a un presidente y, en el último párrafo, el asesino profesional Pete Bondurant –orquestador del asunto– se preocupa en compaginar el orgasmo que le regala la boca de una pelirroja con "el gran jodido grito" que surge de la garganta del planeta. En un breve prólogo, Ellroy explica que "América nunca fue inocente", define a JFK como "un Bill Clinton sin el acoso de la prensa y unos cuantos rollos de grasa más", y afirma que "ha llegado la hora de desmitificar una era y construir un nuevo mito que surja de las cloacas y ascienda hasta las estrellas".

De las estrellas del futuro llega el mensaje contenido en *Cronopaisaje*, clásico *sci-fi* de Gregory Benford donde impedir la muerte de Kennedy equivale a salvar al mundo de un catástrofe ambiental en 1998. Mientras que *The Shot* de Philip Kerr muestra las idas y vueltas de un *killer* que cambia de bando: primero es contratado por la CIA para bajar a Castro pero enseguida decide que tal vez sea más provechoso bajar a JFK y el esquema de la novela es interesante: se nos cubre con una casi agobiante avalancha de datos técnicos y en algún momento descubrimos que el golpe no se dará en Dallas sino en una visita a la *alma mater* universitaria del presidente y que –el rifle que se gatilla no lleva balas; *coitus interruptus*, diría Ellroy– de lo que se trata no es de asesinar al presidente sino de probar que puede ser asesinado. Y está claro que se puede.

Fuego

Pero a la hora de la literatura, tal vez J. G. Ballard haya sido quien más y mejor supo ver las posibilidades pop del episodio. Los relatos "El asesinato de John Fitzgerald Kennedy considerado como una carrera de automóviles cuesta abajo" y "Plan para el asesinato de Jacqueline Kennedy" –incluidos en el experimental y genial *La exhibición de atrocidades*– traducen la violencia política al idioma del pop de la *mass-media*. En Ballard, la muerte de JFK no tiene el pulso tembloroso de la película que filmó Abraham Zapruder *in situ* sino la firmeza de la mano de un cirujano a la hora de hundir el bisturí en la –desde entonces– eternamente invernal autopsia de nuestro descontento.

Y se sabe –se cruzan los dedos para que alguna vez podamos leerla– que Richard Yates dejó una novela casi cerrada (meses atrás me contó Richard Russo que los editores le preguntaron si quería terminarla él a modo de homenaje a uno de sus maestros y que él, por cábala, respondió "preferiría no hacerlo") sobre su experiencia como escritor de discursos para los hermanos Kennedy. El libro se titula *Uncertain Times*, "Tiempos inciertos". Cuarenta años después el calibre del presidente y de las armas pueden ser otros, pero el título –así como las posibilidades cada vez más certeras de la ficción a la hora de dar en el blanco móvil de un enigma– sigue siendo el mismo por más que la explicación, aunque nunca oficializada, sea cada vez más obvia y transparente y clásica: a JFK lo mataron sus mayordomos.

O no.